

الاختبارات المعجمية في الصورة الشعرية

عند ابن حمد يس

الأستاذة مليكة بوراوي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة عنابه، الجمهورية الجزائرية.

تعرض اللغة على الشاعر إمكانات معجمية متعددة فيختار منها الألفاظ التي تحقق غرضه، فيصحبها مختاراً لها أبنية وصوراً تأتلف فيها. أما اختيارات ابن حمد يس المعجمية في ديوانه فمتنوعة؛ يسعى من خلالها إلى إدراك غايات تبررها "فكل اختيار يتأسس على دواع تبرره"^(١). وإذا كانت الصورة الشعرية في حد ذاتها اختيار، فإن اللفظ أو المعجم ينضاف إلى هذا الاختيار.

نشير في البداية _ إلى أن الصورة الشعرية عند ابن حمد يس تتغذى من مصدرين أساسيين: - الأول قديم ويمكن في الإرث الجاهلي والإسلامي، والثاني جديد يستند في وجوده إلى معطيات البيئة الأندلسية خاصة، وفي تباين المصدرين، يتدبر الشاعر المعجم لصوره في مختلف الأغراض التي يطرقها.

وفيما يلي نختار معجمين للشاعر الأول مستمداً من الإرث القديم "المعجم الحربي" والثاني مستمداً من البيئتين الصقلية والأندلسية: - "معجم الطبيعة".

(١) حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، ص ٧٤.

أ- المعجم الحربي:-

يعد غرض ((المديح)) " المادة الخصة لهذا الحقل، إذ لم يخرج الشاعر في عرضه لهذا الغرض عما طرقة القدماء:- كوصف الممدوح بالبدر في وضائه والسيف في مضائه، والغيث في سخائه، ولكنه قد يتفرد عنهم أحيانا - أي عن القدماء - بما يضيفه من متمات^(١).

يتضمن الديوان ٦٢٧٩ بيتا موزعه على ٣٧٠ قصيدة ومقطوعة ومنتفه وردت فيها ٨٧٤ صورة شعرية اختياراتها المعجمية ألفاظ حربية، من قبيل:- السيف والصارم والحرب والنار والرمح والطعن والوغى والكفاح والروع والدم والقراع والأساطيل والقنابل... الخ.

وفيما يلي جدول يتضمن مجموعة من الألفاظ الحربية اختوة في الصورة الشعرية

وتواترها:-

| الكلمة | التواتر | الكلمة | التواتر | الكلمة | التواتر | الكلمة | التواتر |
|--------|---------|--------|---------|--------|---------|----------|---------|
| السيف | ٩٩ | العضب | ٢١ | الحففل | ١٢ | الأساطيل | ٠٣ |
| الحرب | ٨٢ | الدرع | ١٩ | الفرار | ١٠ | المشرقي | ٠٣ |
| الطعن | ٤٤ | الصارم | ١٨ | القدح | ٠٩ | سمهري | ٠٣ |

(١) كقوله في مدح المعتمد بن عباد (الطويل) الديوان، ص ٤٢٥.

غدت خلفه وحش العراء عواسلا ومن فوقه طير الهواء حوائما

فمعنى البيت مستمد من معنى قديم شائع تناقله الشعراء ورددوه منذ العصر الجاهلي يقول فيه النابغة الذبياني:-

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تكتدي بعصائب

إلا أن تصوير ابن حمد يس أحفل بالخيال لما أضافه من متمات، فالطير والوحش مما يتبعان ممدوحه، في حين اقتصر النابغة على الطير فقط.

| | | | | | | | |
|--------|----|---------------|----|---------|----|---------|----|
| النار | ٣٨ | المهند | ١٧ | الكريهة | ٠٨ | الصفاح | ٠٣ |
| البيض | ٣٦ | السمر | ١٧ | القضب | ٠٧ | عساكر | ٠٣ |
| الرمح | ٣٣ | المهيجاء | ١٦ | العمرم | ٠٧ | جهاد | ٠٢ |
| الضرب | ٣١ | الفتك | ١٦ | الفرند | ٠٦ | يصطلي | ٠٢ |
| الدم | ٣٠ | التوقد | ١٥ | يشب | ٠٦ | شواظ | ٠١ |
| السهم | ٢٨ | (القرن العدو) | ١٤ | الشرار | ٠٦ | أغار | ٠١ |
| الوغى | ٢٥ | الظبا | ١٤ | يلتظي | ٠٦ | القنابل | ٠١ |
| السنان | ٢٤ | الكفاح | ١٣ | الكر | ٠٥ | | |
| الحسام | ٢٣ | الروع | ١٣ | قسي | ٠٥ | | |
| القنا | ٢٣ | اللهزم | ١٢ | العوالي | ٠٤ | | |
| الجيش | ٢٢ | المرهف | ١٢ | نقع | ٠٣ | | |

ومن نماذج المعجم الحربي في الصورة الشعرية، يقول مادحا "الحسن ابن علي" آخر
ملوك بني زيري (الرملة)^(١):-

وإذا ما ركعت أسيافه فوق هامات العدى خرت سجود

(١) الديوان، ص ١٥٧.

وقال في القائد "مهيب بن عبد الحكم الصقلي" واصفا إياه بالصارم (الرملة)^(١):-

صارم يبكي دمي الروم دما إن تغنى منه في الهام ذباب

ويتغنى بإقدام ((أبي طاهر يحيى بن تميم)) سادس ملوك بني زيري (الرملة)^(٢):-

أثبت الإقدام في أنفسهم أن مر الضرب حلو كالضرب

ويشخص ((ظبا)) أمير إشبيلية وقرطبة وما جاورهما ((المعتمد بن عباد)) (الكامل)^(٣):-

حتى تغنيهم ظباك من الردى نغما ونسقيهم كؤوسا تسكر

ويمدح ((الرشيد عبيد الله بن المعتمد)) بقوله (السريع)^(٤):-

كم مأزق أصدرت عن أسده حمرا خياشيم القنا والصفاح

ويشيد ببسالة فتى شجاع (الوافر)^(٥):-

فتى يستطعم البيض المواضي ويستقي اللهازم لا السحابا

ويسجد الحرب بقوله (الكامل)^(٦):-

إني لأرجو السلم من زمن قامت على ساقٍ له حرب

وفي لُذم ((المعتمد بن عباد)) يقول (الرملة)^(٧):-

(١) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٢) الديوان، ص ٤٧.

(٣) نفسه، ص ١٩٧.

(٤) نفسه، ص ٩١.

(٥) نفسه، ص ١٤.

(٦) نفسه، ص ٨.

(٧) نفسه، ص ١٤١.

يرعف اللهزم في راحته كلما شم قلوب الأسد

إن الألفاظ الحربية الواردة في الصورة السابقة، اتخذت من المدح وعاء لها، مصورة بسالة الممدوح في ساحة الحرب وقدرته علي مواجهة الأعداء والفتك بهم، وإذا نعتنا هذه الألفاظ قلنا عنها: - إنها ألفاظ حربية وردت سياق مدحي حربي، ولكن الملاحظ في شعر ابن حمد يس أن كثيرا من صوره الشعرية ذات الألفاظ الحربية وردت في سياق أخرى كالغزل، والزهد، والوصف، والحنين.

وفيما يلي جدول للألفاظ الحربية الخارجة عن إطارها الحربي ونسب تواترها.

| الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر |
|---------|--------------|--------|--------------|--------|--------------|
| العسكر | ١٠٠٪ | السهم | ٢١,٤٢٪ | البيض | ٨,٣٣٪ |
| الإغارة | ١٠٠٪ | السيف | ١٨,١٨٪ | اللهزم | ٨,٣٣٪ |
| القوس | ٨٠٪ | السنان | ١٦,٦٦٪ | الرمح | ٠٦٪ |
| النبل | ٥٠٪ | الشرار | ١٦,٦٦٪ | | |
| القدح | ٤٤,٤٤٪ | الفرند | ١٦,٦٦٪ | | |
| الفتك | ٤٣,٧٥٪ | الحرب | ١٥,٨٥٪ | | |
| الكر | ٤٠٪ | القضب | ١٤,٢٨٪ | | |
| الصارم | ٣٣,٣٣٪ | الدم | ١٣,٧٩٪ | | |

| الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر |
|--------|--------------|--------|--------------|--------|--------------|
| الطعن | ٢٧,٢٧٪ | العضب | ١٣,٦٣٪ | | |
| الكفاح | ٢٣٪ | النار | ١٣,١٥٪ | | |
| الحسام | ٢١,٧٣٪ | الدرع | ١٠,٥٢٪ | | |

أما الغزل فيمزج فيه ابن حمد يس بين الحب والحرب ويجعلهما مترادفين أو صنوانين؛ فالحب هو الوغى بما فيه من صراع وقتال ونزال ومكابدة الخ...

ويعبر عن هذه المعاني بقوله (الطويل)^(١):

وذي جهلة بالحب أعلمته بما ثناه عذيري بعد ما كان عاذلي

وقلت له: - إن الهوى لأخو الوغى ولا بد فيه للفتى من منازل

يوظف ابن حمديس صورة شعرية ذات طابع تصوري "الرب نزال" يمكن أن نعرفها بتعريف الباحثين "لاكوف وجونسون" بالأنطولوجية^(٢) التي تستند إلى التجربة في فهم العالم، إنها تجسيد لغوي لتصوير استعاري كامن في الفكر أو "تعاير لسانية وتصورات معرفية تترجم في العمق رؤية مقوليه خاصة عن الذات واللغة والعالم، وعن العلاقات التفاعلية القائمة بينهما"^(٣). وبالنظر إلى ظروف حياة شاعرنا نراها مليئة بالفتن والحروب فعاشها لحظة بلحظة، فارتسمت بذهنه، وتغلغل في فكره وبعبارة أدق "إنه يحيا بها": - فعلى المستوى التخيلي تفترض العبارة الاستعارية "الرب نزال" مجموعة من العناصر التي

(١) الديوان، ص ٣٩٤.

(٢) الاستعارات التي نحا بها، ص ٤٥.

(٣) أحمد العاقد، المعرفة والتواصل (عن آليات النسق الاستعاري)، ص ١٨.

تحقق الانسجام بين عنصري "الحب" و"الترال" والذي يبدو -أي الانسجام- مستحيلا على مستوى السطح، وتكمن هذه العناصر في وجود:-

- خصمين

- مهاجمة بينهما

- محاصرة

- مطاردة

- إستراتيجية معينة

- أسر

- غالب

- مغلوب

أما على مستوى العمق، فيبدو الانسجام واضحا من خلال تصور الشاعر نفسه - وهو بطل أعزل - يعيش حربا أو منازلة مع المحبوب، وهي بطل شاك سلاحه (مفاتها) - تحاصره وتأسر قلبه، و"يتحول هذا التبادل بين لغتي الحرب والغزل إلى امتزاج قوى، وفي غرائز النفس ونوازعها ما يرر ذلك:- ففي المعركة تروي النفوس حقداء، وفي الجنس تشبع الغريزة ظمأها وفي كلتا الحالتين يلتذ الجسم وتنتشي النفس"^(١).

قد يكون هذا النوع من التصوير المستقى من المعجم الحربي مجرد تقليد للقدماء، ولكنه أيضا مجموعة من الرواسب المختزنة في فكر الشاعر تنساب من اللاوعي لتشكيل الصورة "فالمعالجة الاستعارية تقتضي سواء على مستوى الفهم، أو على مستوى التأويل استحضر

(١) جمعه شيخه، الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي من سقوط الخلافة (ق٥هـ/ ١١م) إلى سقوط غرناطة (ق٩هـ/ ١٥ك)، ج٣، المعركة ص ٣٧.

المعرفة المناسبة المخزنة في الذاكرة الإنسانية، وتحفيز المعطيات التصويرية المنتظمة في الذهن البشري، عل أن المعرفة الاستعارية تقوم على تمثيل الوحدات اللسانية بالشكل الذي تحقق به في التواصل اللغوي للنسق الاستعاري بناء على شبكات تصويرية مترابطة تتجاوز حدود الدلالات المعجمية والتركيبية"^(١)، أما كلمة "جيش" فوظفها في وصف "رمد" ألم به (البسيط)^(٢).

كأن حشو جفوني عند سورتته^(٣) جيش من النمل في جناح الدجي ساري

وفي وصف نجم (الطويل)^(٤):-

وقد لاح نجم الصبح حتى كأنه مطرق^(٥) جيش مؤذن بأميــــره

ونعت الخطوب بالجيش قائلا (الطويل)^(٦):-

وجيش خطوب زاحم كل ساعة فما أنفـس الأحياء إلا هوالكه

ومن نماذج المعجم الحربي غير سياقه (الحربي) يقول واصفا النيلوفر^(٧) (الطويل)^(٨):-

ونيلوفر أوراقه مستديرة تفتح فيما بينهن له زهر

كما اعترضت خضر التراس^(٩) وبينها عوامل أرمـاح أسنتها حمر

(١) أحمد العاقد، المعرفة والتواصل (عن آليات النسق الاستعاري)، ص ١٠٨.

(٢) الديوان، ص ٢٠١.

(٣) سورتته:- ديبية.

(٤) الديوان، ص ١٨٧.

(٥) مطرق جيش:- مقدم جيش.

(٦) الديوان:- ٣٤٠.

(٧) النيلوفر:- نبات مائي ينبت في الأهوار والمنافع له زهر أبيض يشبه السوسن وسطه زعفراني اللون.

(٨) الديوان، ص ١٨٥.

يصف الشاعر مشهد طبيعيا (نبات النيلوفر) مرصعا إياه بألفاظ حربية (التراس، والأرماع، والأسنة)، ويعد هذا التصوير نتيجة طبيعية لما استقر في منطقة اللاشعور والفكر:- لقد خاض حروبا شرسة مع قومه ضد النورمان الذين استولوا على بلده، ومات أهله وأحبابه وأرغم على مغادرة الوطن، فبات فكره حربيا - إن صح التعبير- يختار صوره من المعارك الحربية وأدواتها، وحتى غزله جعل منه ميدانا حربيا؛ يقول في وصف المحبوب (الطويل)^(٢):-

سريعة غدر سيفها في جفونها
وهل لك سلم عند من خلقت حربا
وفي موضع آخر يقول مستخدما ثلاث أدوات حربية للدلالة على فتنة لحظها التي يصفها بمصطلح حربي آخر وهو الفتك (الرجز)^(٣):-

سيف وسهم لحظها ولهزم
يا عجا لفتكها المنوع
ويلجأ إلى تشبيه القد بالرمح واللحظ بالسيف، والوشاح بالنجاد (حمائل السيف) في قوله (الكامل)^(٤):-

فالرمح قد والخداع تدلل
والسيف لحظ، والنجاد وشاح
ويلجأ إلى مرادف جيش "عسكر أو عساكر" في كثير من الصور الشعرية كقوله يصف ليلا مرصعا بالنجوم (الطويل)^(٥):-

كأن الثريا فيه سبع جواهر
فواصلها جزع به فصل النظم

(١) التراس:- مفردا ترس:- آله مستديرة مسننة يتوفي بها في الحرب.

(٢) الديوان، ص ٥٠.

(٣) الديوان، ص ٣٠١.

(٤) نفسه، ص ١٠٢.

(٥) نفسه، ص ٤٠٦.

وتحسبها من عسكر الشهب سربه^(١) عمائمهم بيض وخيلهم دهم

وفي رثاء زوجته (على لسان ابنه عمر) متذمرا من الأيام، واصفا إياها بالعساكر حين
الكر (الخفيف)^(٢):-

بيض أيامها وسود لياليها — ها كشهد تكرر في إثر دهم

وهي في كرها عساكر حرب — غر من ظنها عساكر سلم

ويصف "البق" الزاحف نحوه بالعساكر يقول (البسيط)^(٣):-

عساكر البق نحوي فيك زاحفة — كأنما بث وسط البيت سماق^(٤)

وفي المجالس الخمرة حيث اللهو والانتشاء يصف الكؤوس بالخيول المغيرة
(المقارب)^(٥):-

كأن الكؤوس بأيدي السقا — خيول على الهم منا مغيره

يصور الكؤوس وهي بأيدي السقا يدورون بها على الشاربين — وقد ملئت نفوسهم
قبل شرها بموم الحياة — خيول انشراح تغير على تلك الهموم فتسرعها فيتحول غم النفوس
بمجة وحزنها سعادة.

وفي وصفة لأسد يحضر أيضاً المعجم الحربي، يقول (الطويل)^(٦):-

له ذنب مستنبط منه سوطه — تري الأرض منه وهي مضروبة الظهر

(١) السرية: - جماعة ينسلون من العسكر، فيغيرون ويرجعون.

(٢) الديوان، ص ٤٧٧.

(٣) نفسه، ص ٣٣٥.

(٤) السماق: - نبات أحمر، والكاف في "فيك" تعود على الليل المذكور في البيت السابق.

(٥) الديوان، ص ١٨٤.

(٦) نفسه، ص ٥٥٠.

ويضرب جبينه به فكأثما له فيهما طبل^(١) يحض على الكر

ويفصح الطبل عن صورته صوتية يكنى بها عن امتلاء البطن، ولا غرو في ذلك،
فالوصوف سلطان الغابة.

وفي مجال الطبيعة يصف بركة شقها نهر بقوله (الطويل)^(٢):

يشق حشاها جدول متكفل بسقي رياض ألبست حلل الزهر

كما طعن المقدام في الحرب دارعاً بعضب فشق الخصر منه إلى الخصر

من الهدوء والدعة والسكينة وانسياب الماء ورقرقته، وخضرة الرياض، وحلل الزهر،
يتغير المعجم الشعري في اقتناص الصورة التشبيهية إلى (طعن ومقدام وحرب وعضب....)
فتتغير أجواء السكينة والطبيعة الهادئة وننتقل إلى ساحة وغى صاحبة.

إن الكلمة على حد تعبير أحد الدارسين: - "لها ماض...إنها تتذكر"^(٣)، فيتوازي الانتقاء
المعجمي بفضاء ذهني.

(١) الطبل: - هو كالأداة علامة من علامات السلطان في الحرب، ويعتبر في معارك القرون الوسطى ببلاد الأندلس آلة مميزة
بين الجيوش المتقابلة، فالنصارى كانوا عند بدء القتال ينفخون في أبواقهم، بينما كانوا المسلمين يقرعون طبولهم.....
ولقد أوهم بعض الباحثين المعاصرين أن الطبل لم يستعمل بالأندلس إلا مع المرابطين، بينما نجد في المادة الشعرية أن
الطبل هو من الآلات المعروفة من عهد الخلافة في الممالك وقد يكون استعمل قبل ذلك..... وحسب المادة
الشعرية تقرر الطبول لغايات متعددة: - فهي تقرر إيذانا بالرجل، وتقرر إيذانا بالمعركة، أما بالنسبة للعدو، فهي
مصدر نفور لخياله وقرع لجيشه وهلع لأتباعه.

لمزيد من الإطلاع انظر: - جمعه شيخه، الفتن والحروب وأثرها في الشعر الأندلسي، ج ٣، المعركة ص ٦١ - ٦٤.

(٢) الديوان، ص ١٨٧.

(٣) ج. ماطوري منهج المعجمية، ترجمة وتقديم عبد العلي الودغيري، منشورات كلية الآداب بالرياض، مطبعة المعارف

الجديدة، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٠.

يكشف التحليل العمودي للصورة الشعرية عند ابن حمديس عن رصيد متراكم في ذهنه لتتاج من المعارف السياسة والحربية.... وما المعرفة اللغوية اللسانية إلا امتداد إبداعي للمعرفة التصويرية.

ب- معجم الطبيعة:

فتن ابن حمديس - وهو ابن صقلية الجميلة والوافد على بلاد الأندلس - في مواضع كثيرة من ديوانه بالطبيعة: - وقف عند الأنهار والغدران و الأشجار والرياض والرياحين والأزهار، وتخلل وصف الطبيعة كثيرا من أغراضه الشعرية: - كالمدح والغزل والفخر... الخ.

وخوفا من أن يطول الوقوف عند هذا الموضوع، آثرنا التلميح إلى المقطوعات التي تعتمد وصف الطبيعة بنوع الاستقلال كحديثه عن النيلوفر^(١) وعن الزهور^(٢) والرياض^(٣) وشقائق النعمان^(٤)، ووصف البرد^(٥)، ووصف بركة^(٦)، ووصف نهر^(٧)، ووصف روضة^(٨)، ووصف سحابه^(٩)، يقول فيها (الكامل): -

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| ومديمة لمع البروق كأنما | هزت من البيض الصفاح متونا |
| وسرت بها الريح الشمال فكم يد | كانت لها عند الرياض يمينا |
| صرخت بصوت الرعد صرخة حامل | ملأت بها الليل البهيم أنينا |

(١) الديوان، ص ٥ ١٨٥ و ٤٩٠.

(٢) نفسه، ص ٢٤.

(٣) نفسه، ص ٧٨.

(٤) نفسه، ص ١٩٢.

(٥) نفسه، ص ١١٧.

(٦) الديوان، ص ١٨٧.

(٧) نفسه، ص ١٨٦.

(٨) نفسه، ص ١٠٠.

(٩) نفسه، ص ٤٩٠.

حتى إذا ضاقت بمضمر حملها

ألقت بحجر الأرض منه جنينا

قطرا تناثر حبه فلو أنه

در تنظمه لكان ثمينا

وكأنما عمى الرياض بدمعة

كسيت من الزهر الأنيق عيونا

يمزج ابن حمديس بين معجم الطبيعة ومعجم الحرب مشبها لمعان البرق بلمعان السيوف، مما يكشف عن تصوره للموجودات المحيطة به، وعن الاستراتيجيات الذهنية التي يوظفها في بناء خطابه الوصفي، وتتمثل عدته الوصفية في مجموعة من الألفاظ المندرجة ضمن حقل الطبيعة (البرق، والرياح، والشمال، والرياض، والرعد، والليل، والأرض، والقطر، والزهر،....).

ويلجأ في بناء معانيه الوصفية إلى التشخيص، مثله عيانا للسامع انطلاقا من استراتيجية وصفية قوامها الترتيب والتنسيق في العرض مما يؤدي إلى توسيع الدلالة وتكثيفها *expansion et condensation*، ويقيم علاقات بين عناصر الطبيعة (السحاب والبرق والرياح...) لتشكيل الصورة الكلية أو الكبرى (ظهور الزهر).

ويتشكل النص السابق من سلسلة من النعوت تشكل بدورها لغزا يوحى بأن الموصوف (السحابة) غير موجود أو غير مسمى مما "يترتب عن ذلك نشاط قراءة ما"^(١)، وبعبارة أدق يمكن أن نتحدث في النص السابق عن استعارة مرشحة أو مركبة (*filée*) مؤلفة من استعارات جزئية تؤدي الواحدة إلى الأخرى في انسجام وتناغم تامين، ومن خصائص أفعالها الحركية (هزت، صرخت، ألقت، تناثر، كسيت...) وإسنادها إلى مسانيد تنتمي إلى حقل الطبيعة مما زاد في حيويتها ودينامييتها.

(١) فليب هامون، في الوصفي، تعريب سعاد التريكي، ص ٢٥٩.

ومن أجود ما قاله ابن حمديس أيضاً في الطبيعة وصف "حبّات البرد" ومطلعها
(الرملي)^(١):-

نثر الجو على الأرض برد أي در لنحور لو حمد

ويكمن الفرق بين هذه القصيدة والمقطوعة السابقة في وصف السحابة في كون الشاعر استفتح القصيدة بالموضوع - العنوان "البرد" le thème-titre أو الكلمة النواة le mot-noyau وراح يصفه انطلاقاً من تساقطه، مشبها إياه بالدر على صدور الحسان، ثم يتحدث عن جريانه في سيول كأنها ثعابين تتلوى ثم تتجمع في غدران، مشبها الزبد الذي يعلوها بقوارير ساجحة، ثم يختتم القصيدة بأثر السيول في إحياء الزهر ونشوته.

أما معجمه فوصفي (descriptif) ينتمي إلى الطبيعة (الجو، والأرض، والبرد، والسحب، والسماء، والسيول، والغدير، والحيا، والبرق، والنبت، والثرى، والخصب، والري، والليل، والصبح، والقطر، والغصن، والندى، والشمس، والطير... الخ). ومنه ينسج المعاني الوصفية التي تنمو وتندرج في المقطع الوصفي^(٢)، وذلك من خلال إقامة علاقات التماثل (la mise en relation) بوساطة التشبيهات والاستعارات، وكل ذلك لا يفقد النص تماسكه وتناسقه، ويربطه دائماً بالموصوف الرئيس (البرد) الذي يبقى دائماً مختزناً في ذاكرة المبدع.

ويستغل "ابن حمديس" معجم الطبيعة في الغزل والحب، فيقول (الطويل)^(٣):-

وما روضه حي ثرى أقحواها يضاحكها في الغيم سن من الضح^(٤)

(١) الديوان، ص ١١٧.

(٢) هو وحدة نصية تشمل الوصف القائم على التعداد والوصف المتشعب المعقد في آن معاً، انظر محمد نجيب العمامي، في

الوصف (بين النظرية والوصف السردى)، ص ١٣٩.

(٣) الديوان، ص ٧٨.

(٤) الضح:- الضوء أو ما تطلع عليه الشمس.

كأن صباحها للعرانين^(١) فتقت نداها بند فهي طيبة النفخ

بأطيب من ريا لماها^(٢) لراشف إذا انتبهت في الشرق ناظرة الصبح

علق "يوسف عيد" على هذه الأبيات قائلا: - "يصف ابن حمد يس روضة من رياض الأندلس الغناء، فهي مزروعة وروداً وأقحوانا تلامس بنعومتها أذيال الشمس الساطعة وتذكي بعبيرها أرجاء المعمورة فهي طيبة النفخ"^(٣).

إن الشاعر لا يصف روضة وإنما يصف ريق محبو بته مشبها رائقته برائحة الروضة معتمداً أسلوب التفریع^(٤) الذي يقوم على ما النافية العاملة عمل ليس، وعلى المشبه المسبوق بأفعل التفضيل (أطيب) المتصل بالباء الزائدة، الواقعة في خبر ما تحقيق علاقة المشابهة ثم المفاضلة.

ويردد هذا الأسلوب التفریعی في قوله مقارنا ريق المحبوبة بالخمرة (المتقارب)^(٥):

وما قهوة صفقت للصبوح بمسك ذكي وشهد مشور^(٦)

بأطيب من فمها ريقة إذا برد^(١) الدر فوق النحور

(١) العرانين: - من كل شيء أوله.

(٢) لماها: - شفتها.

(٣) ديوان ابن حمديس، تعليق يوسف عيد، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠٠٥، لبنان، ص ٩٨ (الهامش).

(٤) ... وأما مفهومة في مصطلح علماء البلاغة، فهو إتيانك بقاعدة تكون أصلاً ومقدمة لما تريده من المدح أو الذم، ثم تأتي بعد ذلك بتفصيل المديح، وتعينه بعد إجمالك له أولاً: - فالكلام الأول يؤدي على جهة المقدمة، وبالأخر على جهة الإكمال والتعيم والتفریع لما أصلته من قبل، ثم يكون على وجهين الوجه الأول منهما أن يصدر الكلام بحرف النفي وهو "ما" وتجعله أصلاً لما تريد ذكره من بعده، ثم تأتي بعد ذلك بأفعال التفضيل وهذه كقول الأعشى: -

وما روضة من رياض الحزن معشبة غناء جاد عليها سيل هطل

يضاحك الشمس منها كوكب شرق مؤزر بعميم النبت مكتهل

يوما بأطيب منها طيب رائحة ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل

العلوي الطراز، تحقيق عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ج٣، ص ٧٢.

(٥) الديوان، ص ١٧٩.

(٦) شار العسل: - جناه فهو مشور.

ومثلما تمتاز الطبيعة بالغزل وبالحرب تمتاز بالخمرة. وللتدليل على ذلك نورد فيما يلي جدولاً نعرض فيه نسبة تواتر الكلمات الدالة على الطبيعة في صور شعرية تصف الخمرة.

| الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر | |
|--------|--------------|---------|--------------|---------------------------------|
| الماء | ١٥,٩٢٪ | الجنار | ١,٧٦٪ | كلمة فارسية وتعني زهر الرمان |
| الشمس | ٩,٧٣٪ | الطل | ٠,٨٨٪ | |
| النار | ٧,٩٦٪ | الحديقة | ٠,٨٨٪ | |
| النجم | ٦,١٩٪ | العندم | ٠,٨٨٪ | وهو نبات أحمر |
| الروضة | ٥,٣٠٪ | الثري | ٠,٨٨٪ | |
| الصباح | ٤,٤٠٪ | العنقود | ٠,٨٨٪ | |
| البرق | ٤,٤٠٪ | الترجس | ٠,٨٨٪ | |
| الليل | ٣,٥٣٪ | البهار | ٠,٨٨٪ | |
| الغيم | ٣,٥٣٪ | السما | ٠,٨٨٪ | |

(١) بد الدر فوق النحور: - أى وقت الفجر، وهو وقت تتغير فيه رائحة الأفواه إلا فمها فإنه يظل طيب الريق.

| الكلمة | نسبة التواتر | الكلمة | نسبة التواتر | |
|----------|--------------|----------|--------------|--|
| الزهر | ٢,٦٤٪ | الياسمين | ٠,٨٨٪ | |
| الغصن | ٢,٦٤٪ | الكرمة | ٠,٨٨٪ | |
| الحيا | ١,٧٦٪ | المكاء | ٠,٨٨٪ | |
| الغمام | ١,٧٦٪ | الشهد | ٠,٨٨٪ | |
| النسيم | ١,٧٦٪ | الشقائق | ٠,٨٨٪ | |
| الطائر | ١,٧٦٪ | الكوكب | ٠,٨٨٪ | |
| النوار | ١,٧٦٪ | الجو | ٠,٨٨٪ | |
| الريحانة | ١,٧٦٪ | الأريج | ٠,٨٨٪ | |
| الندي | ١,٧٦٪ | الدالية | ٠,٨٨٪ | |
| المزنة | ١,٧٦٪ | الضحى | ٠,٨٨٪ | |
| المسك | ١,٧٦٪ | الأقاح | ٠,٨٨٪ | |

بالنظر إلى الجدول السابق نلاحظ أن العناصر الطبيعية: الماء والشمس والنار تشكل النسب العالية في تشكيل الصورة الشعرية التي تصف الحمرة بالمقارنة مع العناصر الطبيعية

الأخري؛ فالماء ونسبته ١٥.٩٢٪ يتعرض إليه الشاعر من خلال مزجه بالخمرة كقولة (الطويل)^(١):-

إذا مزجت لانت وتحولت بأخلاقها عن قسوة الجامع الصعب

جري في عروق النار ماء كأنما رضي السلم يتقي غضب الحرب

وقوله (السريع)^(٢):-

وهي جموح كلما ألجمت بالماء كفت عن غلو الجماح

وقوله (الطويل)^(٣):-

وأشقر من خيل الدنان ركبه فأصبح بي في غاية السكر يجمع

فألجمته بالمزج حتى وجدته بما شح من حسن الرياضة يسمح

فيا عجباً من روض نار مكلل بنوار ماء في الزجاجة يسبح

وقوله (الطويل)^(٤):-

وشربي من نسل الغمام سلالة تعود من العنقود في الدن قرقفا^(٥)

معتقه حمراء ينساغ صرفها إذا الماء فيها بالمزاج تصرفا

الخمرة سائل مرتبط بالماء، ومرتبطة أيضاً بالنار والشمس، فهي سائل مائي وناري ونوراني؛ إذ تقدر نسبة استخدام النار في الصورة الشعرية المرتبطة بالخمرة بـ ٧.٩٦٪

(١) الديوان، ص ١٩.

(٢) نفسه، ص ٩٩.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٤) نفسه، ص ٣١٧.

(٥) القرقف:- تفرقف شارهما، أي ترعده.

وبالشمس أو النور ٩٠.٧٣٪، ورغم التناقض الموجود بين الماء والنار^(١)، إلا أنهما حينما يرتبطان بالخمرة يلتقيان "فالبعد الناري في الخمرة هو الذي يفسر اضطرابها مع الماء، فمزج الخمرة بالماء يؤدي إلى نزاع يمثل في لفظ ينبئ بشر الوقعة، وذلك أن الماء عنصر وضع وسفلي إزاء النار العلوية الرفيعة، واجتماعهما اجتماع ضدين يتنافيان، لكن ميزة الخمرة الأسطورية كإكسير تكمن تحديدا في هذه القوة التحويلية الخارقة التي تتجاوز التناقضات إلى أفق المسرة فاتن، فهي الضد الذي يحول ضده إلى مثيله، هكذا تحول الإساءة المتمثلة بإضافة الماء إليها بمكرمة متمثلة بالسروور...^(٢).

إذن يقع التآلف بين الخمرة والماء والنار: فالماء يلينها والنار -لأنها من النور أيضا- تشعها وتلفح صاحبها فتجتمع الأضداد خدمة لهذا السائل المائي الناري النوراني، بل إن الماء والنار أصبحا -في نظر ابن حمديس - رمزا للخصب واستمرارية الحياة يفتقان دلالات جنسية حين يمتزجان بالخمرة يقول (الخفيف)^(٣):

أنكحوا عند مزاجها الماء نارا
فارتمت عن لمسه بالشرار
وقوله أيضا (الخفيف)^(٤):-
وإذا الماء غاص في النار منها
أخرج الدار من حباب منضد
وقوله (الطويل)^(٥):
تولد في ما بين ماء ونارها
مخوف در لا تطيق له ثوبا

(١) يلاحظ في شعر بابن حمديس أنه يوظف في كثير من الصور الشعرية لفظي الماء والنار ومشتقاتهما متجاورتين في مختلف

أغراضه الشعرية، انظر الديوان، ص ٢٢٦-٢٠٥-١٩٣-١٨١-١٥٩-١٥٧-١٢٥-١٢٣-١٠٦-٨٣-٧١-٥١-٤٥-١٩

٤٩٦-٤٧٢-٤٦٨-٤٦٢-٤٤٥-٤٤٠-٣٩٦-٣٩٤-٢٥٨-٢٥٠-٢٤٨-٢٣٩-٢٣٧-٢٢٨.

(٢) سامي سويدان في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، دار الآداب بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص ٥١.

(٣) الديوان، ص ٢٢٨.

(٤) نفسه، ص ١٢٥.

(٥) نفسه، ص ٥١.

وقوله (الخب)^(١):

إذا ما غاض الماء بها في النار تردت بالزبد

وقوله (الرم)^(٢):

كلما موجهها المزن أرت حب الفضة في ماء الذهب

ويشخص الماء ملاعبا الخمرة بقوله (المتقارب)^(٣):

يلاعبها الماء في مزجها فيضحكها عن نجوم منيره

إن التماهي بين العناصر الطبيعية: - الماء والنار والنور (الشمس) والخمرة يبدو كبيرا إلى درجة عدم التمييز بينها، وهي عناصر أقل ما يمكن أن يقال عنها لأنها مطهرة للذات الشاعرة وللعالم.

ويستغل ابن حمديس معجم الطبيعة في الحديث عن نفسيته وآلامه وحنينه إلى وطنه: "إن الشاعر لم يعد يري الطبيعة برؤية الماضي؛ ماضي الشباب، حيث كان يراها مشرقة، راقصة مغرية، بل أصبح يراها بمرآة تجربته الداخلية، وهي مرآة فيها كآبة السنين وصدا الزمن ما لم يعد بإمكان تلميعه"^(٤)، ينظر متأملا في النيلوفر^(٥) فيقول (الطويل)^(٦):-

ونيلوفر أوراقه مستديرة تفتح فيما بينهن له زهر

(١) الديوان، ص ١٥٩.

(٢) ن.م، ص ٤٦.

(٣) ن.م، ص ١٨٤.

(٤) فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط١، ١٩٩٣، ص ٢١٨.

(٥) النيلوفر:- "ضرب من الرياحين سنب في المياه الراكدة له أصل كالجزر وساق أملس يطول بحسب عمق المياه، فإذا ساوى سطحه أوراق وأزهر، وإذا بلغ يسقط عن رأسه ثم داخله بزر أسود، فارسيته نيلوير وهو مركب من (نيل) وهو الذى يصيغ به ومن (بر) وهو اسم الجناح وكأنه قيل:مجنح نيل، لأن الورقة كأنها مصبوغة الجناحين... النيلوفر ورد معروف يظهر طلوع الشمس فوق الماء ويزهر في غروبها... انظر: حطية صالح الشذر، ألفاظ الحضارة العباسية في مؤلفات الجاحظ، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٣٢.

(٦) الديوان، ص ١٨٥.

كما اعترضت خضر التراس وبينها عوامل أرماع أسنتها حمر

هو ابن بلادي كاغترابي اغترابه كالانا عن الأوطان أزعجه الدهر

النيلوفر - هذا النبات الفارسي المغترب - هو صورة لهذه الذات الشاعرة الملتاعة:-
كلاهما غريب عن أرضه واحد من صقلية و آخر من بلاد فارس، ولكن ما سر المركب
الإضافي "ابن بلادي" وكلاهما من أرض مختلفة؟ جاء في لسان العرب:- بلد بالمكان أقام
به، يبلد بلودا اتخذ بلدًا ولزمه. إذا يلتقي الشاعر والنيلوفر في مكان الإقامة (المكان المغترب
فيه) ويختلفان في (المكان المغترب عنه)، وإن مدلول الاغتراب "يتخذ مكانيا بعدين مختلفين:
بعدا يتعلق بالانفصال عن المكان المغترب عنه، وبعدا ثانيا يتعلق بالانفصال عن المكان
المغترب فيه، وبذلك يتزلق مفهوم الاغتراب إلى داخل الذات ليستقر فيها، ويصبح مصدر
توتر وتأزم لا نهاية لهما ما دامت الغربة مستمرة"^(١). ويركن مرة أخرى إلى الطبيعة للحديث
عن حنينه وغربته فيقول (الطويل)^(٢):

كستني الخطوب السود بيض ذوائب ففي خلتي منها لدي البيض إخلال

أبعد أنسيات الهوى أقطع الفلا ويسنح لي من وحشها الجأب والرال^(٣)

ومن بعد ورد في مقيلي وسوسن أقيل ومشمومي بما الطلح والضال

يتحدد المكان المغترب عنه بالورد والسوسن والمغترب فيه بالطلح والضال جاء في لسان
العرب:- الطلح شجرة حجازية، ولها شوك ومنابتها بطون الأودية، والضال:- السدر
البري، من شجر الشوك^(٤).

(١) الحبيب العوادى، شعرية المكان ودلالته في ديوان ابن حمديس الصقلي، مجلة دراسات أندلسية، العدد ٣٣، جوان ٢٠٠٥، ص ٢٩.

(٢) الديوان ص ٣٥٨- ٣٥٧.

(٣) الجأب هو حمار الوحش، والرال هو فرخ النعام وما أتى عليه حول منه، ج رثال.

(٤) لسان العرب، مادتا "طلح" و "ضيل".

تحدد لفظنا "أبعد ومن بعد" نقطة التحول من المكان المغترب عنه إلى المكان المغترب فيه، ويتحدد المكان بحاسة الشم، وبين الورد والسوسن والطلح والضال تزداد رقعة الغربة اتساعاً (مكانيًا وزمانيًا) وتزداد الذات الشاعرة لوعة وأنينا^(١).

إن الحقول التي طرفها ابن حمديس في تشكيل صورته الشعرية كثيرة، ولا يتسع المجال لذكرها جميعاً، وما يمكن قوله عن هذا التشكيل هو أن الشاعر يتصرف في معانيه ويبتكر صورته انطلاقاً من الحقول التي يوظفها، فيرسم أهدافه وينال مبتغاه من خلال التأثير في متلقيه، فيتجاوز معه، وهنا تتحقق جودة الصورة الشعرية.

— علاقات الوحدات المعجمية

— علاقات التضاد:—

لاحظنا في الديوان أن علاقات التضاد أو الطباق بين الوحدات المعجمية في تشكيل الصورة الشعرية قد شاعت بشكل لافت للانتباه، فراحت تشكل مبحثاً من اختيارات الشاعر المعجمية، التي ينشد فيها — غالباً — الائتلاف في المختلف الذي تستلذ به النفس وتذعن له، ولذا آثرنا الوقوف عند هذا النوع من الاختيار المعجمي.

يعد الطباق مكوناً هاماً من عناصر الصورة الشعرية — وبخاصة في الدراسات الحديثة التي تركز على جمالياتها — أي على الصورة الشعرية من خلال الجمع بين طرفي نقيض لتوليد المفاجأة لدى المتلقي.

نركز في تعريف الطباق على ما اتفقت عليه الأغلبية، يقول ابن رشيق القيرواني: — "المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر"^(٢)، ويهتم ابن رشيق

(١) لقد أرهقت الغربة أحاسيس ابن حمديس، فأصبح يري صور وطنه في كل شيء حوله: — في سجع طير، وفي قصف رعد، وفي انسياب نهر، فيخلع على المظاهر الطبيعية أحاسيسه ويراهها من خلال نفسه، انظر مثلاً: — الديوان، ص ٣، وص ١٨٦.

(٢) العمدة، ج ٢، ص ٥.

بالمدلول بالنظر إلى العبارة من خلال معناها في حين ينطلق قدامه بن جعفر من الدال عندما سمي تضاد المدلولات بالتكافؤ، مما جعل ابن رشيق يشير إلى اختلاط التجنيس بالمطابقة عنده^(١). ويبدو - أن أحسن طباق في رأى ابن رشيق هو ذلك الذي يلتزم فيه صاحبه باستعمال لفظتين تتضادان من حيث المدلول (معجميا)، واعتبر قول كثير بن عبد الرحمن (الوافر)^(٢):

وعن نجلاء تدمع في بياض إذا أدمعت وتنظر في سواد

من ملبح ما رآه في المطابقة، ويقرن حسن الطباق بخفة الروح والسهولة واللفظ من غير تعمل ولا استكراه وأظرف صنعه حتى يكون "أرسخ في السمع وأعلق في القلب"^(٣).

وقد يلتقي الطباق والتجنيس حين يتفق الدالان ويختلف المدلولان كقولهم: - "جلل بمعني صغير، وجلل بمعني عظيم فإن باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيسا، وكذلك "الجون الأبيض و"الجون الأسود، وما أشبه ذلك"^(٤).

أما إذا تجاوز الطباق اللفظين فيصبح مقابلة " وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق ما يوافقه وفي المخالف ما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فأن جواز الطباق ضدين كان مقابلة"^(٥):

وللتضاد - طباق ومقابلة -^(٦) نصيب وافر في مدونة شاعرنا، تجاوز وروده أكثر من مائتي مرة، فمثل له بمجموعة من الصور الشعرية:

(١) نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية لبنان، (دت) ، ص ١٤٨-١٤٧.

(٢) العمدة، ج ٢، ص ٧.

(٣) نفسه، ج ٢، ص ١١.

(٤) نفسه، ص ١٢.

(٥) نفسه، ص ١٥.

(٦) يدغم ابن الأثير الطباق ويذكرهما تحت مصطلح واحد وهو المقابلة، انظر المثل السائر ج ٢، ص ٢٤٥.

١ - التضاد بين الظلمة والنور:

ويبدو جليا في الصور الشعرية التي تركز على وصف الخمرة، والتأكيد على الطابع النوراني فيها الذي لا يبرز فقط في جمالها وصفائها، وإنما يرتبط أيضا بفعله الظلمة أو الظلام. يقول (الخفيف)^(١):

قهوة مزقت بكف سناها برقع الليل عن محيا النهار

تبدو العلاقة بين النور "سناها" والظلمة "الليل" قائمة على صراع ويترجم هذا الصراع عبارة "مزقت بكف سناها برقع الليل". ويتواصل الصراع في قوله (المقارب)^(٢):

يديرون راحا تفيض الكؤوس على ظلم الليل أنوارها

وقوله أيضا (المنسرح)^(٣):

وقهوة في الزجاج تحسبها شعله برق في الغيم ملتهبة

ويمتد الصراع والتنافس بين الظلمة والنور إلى أوصاف أخرى كقوله وصف شمعته (المنسرح)^(٤):

تطعن صدر الدجى بعالية صنوبري لسان كوكبها

ويردد دائما في وصف شمعة (المقارب)^(٥):

تقل الدياجي على هامها تهتك بالنور أستارها

(١) الديوان، ص ٢٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨١.

(٣) نفسه، ص ٢٠.

(٤) الديوان، ص ٥٤١.

(٥) نفسه، ص ١٨٣.

إلا أن هذا التنافس سرعان يتلاشى، وتتغير العلاقة بين الظلمة والنور يقول في وصف
الخمرة (المقارب)^(١):

خبيثة دن سناها المنير حيط به قارها المظلم

إنها — أي الخمرة — محتجبة (خبيثة) لا تدركها الأحاظ ولا يطاها الآخرون، فهي في
مأمن، وكأن الظلام يحرسها (لأنه محيط بسناها المنير) وفي الإحاطة احتواء ورعاية، لقد
تطورت علاقة الصراع إلى الألفة و الاشتمال. وفي مواضع أخرى تمثل ظلمة الليل كابوسا
يسكن الشاعر ويحتم على صدره ويتمنى زواله لينبج الصبح. يقول (المقارب)^(٢):

فبت من الليل في ظلمة فيا غرة الصبح هاتي الضياء

ويناشد طلوع الصبح بقوله (الرميل)^(٣):

وكانك الصبح ذا الأنوار من ظلم الليل على الظلماء صاح

وكانك لا تبصر من الشطر الثاني إلا السواد (ظلم، الليل، الظلماء....)

الذي يترجم الصراع الذي تعانيه الذات الشاعرة.

ومرة أخرى يجنب الصراع، ويصبح السواد متعة ولذة، وإطار للتحرر من الرقابة وتلبية
للرغبات المتأججة، فيشل حركة العين عكس النور الذي أمسي الرقيب الذي يزعجه
ويكبله.

يقول (الطويل)^(٤):

(١) نفسه، ص ٤١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٣.

(٣) نفسه، ص ٨٤.

(٤) الديوان، ص ٢٢٧.

فيا صبح لا تقبل فإنك موحش ويا ليل لا تدبر فإنك مؤنس

تحول الليل إلى رفيق وأنيس، والنهار إلى عدو، لأن في الليل يتنفس اللاوعي ويفلت من الرقابة، في حين يحل الوعي بظهور النهار ويكبح جماح لذته؛ وفي النداء (يا صبح، ويا ليل) صرخة متأججة وذات ملتاعة عبر عنها بصورة شعرية زاخرة بوحدات معجمية بينها تعارض: - صبح/ليل، لا تقبل/لا تدبر، موحش/مؤنس، وقد تماثلت الأطراف المتعارضة في الوظيفة النحوية وفي الحيز العروضي المتماثل كما وزعت الوحدات المعجمية توزيعاً متناظراً، وقد كان لأسلوب "المخاتلة" الذي انتهجه الشاعر دور في إحداث المفاجأة لدى المتلقي، إذ يتوهم السامع أن الشاعر لم يذكر الصبح يأتي بما يناسبه من نور وإضاءة وحركة أنس، ولكنه يصدمنا بصفات مغايرة للصبح بحيث يضيف إليه الوحشة "فإذا انتظرنا من الأديب معنى فحاتلنا عليه ليأتي بمعنى آخر تأثرنا به، وتأثرنا بكلامه أكثر من غيره"^(١).

وهنا تكمن جمالية الصورة الشعرية في إحداث غير المنتظر واصطدام القارئ به:

الصبح موحش الليل مؤنس

ويمكن أن ندرج في مجال التضاد بين الظلمة/النور، التضاد بين الشباب/الشيب، باعتبار أن الشباب يمثل أزهى أيام العمر فيرادف النور، ويرادف الشيب الظلمة لو هن الجسد وضعفه. وقد كانت لشاعرنا وقفه من الشيب والشباب، يقول إحساس عباس: - "...لا وطن ولا شباب، هذه الغربة الكاملة التي أحسها ابن حمديس حينما كبر، ولذلك نسمع في بعض قصائده إذا ذكر الوطن صدر قصيدته بذكر الشيب - وهو غربة عن الزمان الجميل - ثم ثني الكلام إلى الوطن - وهو غربة عن المكان الجميل - وأصبحت تلك النقلة في

(١) إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الانجلو المصرية، ط ٢، ١٩٥٢، ص ٣٨١.

الزمان والمكان هي المؤثر الوحيد في نفسه وشعره، ولو كانت ذات طرف واحد لما كان حزنه بهذه الحدة"^(١).

يقول متحسرا على أيام الشباب (المقارب)^(٢):

نفي هم شبي سرور الشباب لقد أظلم الشيب لما أضاء

تصدر البيت ثنائية ضدية طرفاها الشيب والشباب والعلاقة بينهما علاقة نفي:-

هم شبي

سرور الشباب

وتستقطب هذه ثنائية أخرى أظلم وأضاء، ويبدو للوهلة الأولى ضعف التناسب بين المسند والمسند إليه: أظلم الشيب، وأضاء الشيب وتبرز المفاجأة لدى الملتقى من خلال استخدام الشاعر لطرفي نقيض لمسند إليه واحد (الشيب).

ينتمي التضاد في هذه الصورة الشعرية الاستعارية إلى العالم الداخلي الشعوري (النفسي) والفكري للشاعر حيث يحدث الصراع بين طرفين متجاذبين ماض وحاضر، شباب وشيب، ويمكن اعتبار الجملتين الفعليتين "أظلم الشيب" و"أضاء امتداد" "الظلم الشيب" و"ضوء الشيب" "في مجال لغوي يتسم بعلاقات زمنية أكثر حركة وسرعة وانتشار تعكس بدورها طبيعة الحركة النفسية والدرجة التي يتزل فيها صراع ثنائية الضد"^(٣).

وقد يوهمك الإعلان "أظلم وأضاء" بالتناقض على مستوى الدلالة التصريحية (dénotation) في حين يتجانسان على مستوى الدلالة الإيحائية (connotation)، لأن

(١) العرب في صقلية، ص ٢٥٢.

(٢) الديوان، ص ٣.

(٣) علوي الهاشمي، بنية التضاد في الجملة الشعرية الحديثة (الضوء والظلام مثالا)، مجلة الحوليات، تونس، ع ٥١٤، ج ٢، ص ٣٨٣.

أضاء تعوض أظلم على مستوي المحور الاستبدالي (axe paradigmatique) وحين تستزل في المحور التركيبي (axe syntagmatique) ترادف أظلم، لأن الضوء - أي انتشار الشيب - ما هو إلا ظلمة جاثمة على صدر الشاعر، فبتجاوز المستوى التصريحي، ويتبين أن الضدين يترادفان ويتماثلان على المستوى المرجعي، مثلما يتماثلان في الصياغة والتركيب وهذا أجمل ما نتظره في الصورة الشعرية.

ويتكرر التضاد بين الشباب والشيب في أبيات عديدة من الديوان تعبيرا عن غربة الزمان التي تماثل غربة المكان، يقول (الكامل)^(١):-

أترى بياض الشيب ماء غاسلا في العارضين وللشباب سوادا
ومن المتقابلات السياقية^(٢) بين الشيب والشباب يذكر (الرملي)^(٣):

غمر الشيب الدجي من لمق بنجوم طلع ليست تغور
لا نشور لشبابي بعدما مات من عمري إلى يوم النشور
وخضاب الشيب لا أقبله إنه في شعري شاهد زور

١ - التضاد بين النار والماء:

يخلق "ابن حمديس" من التضاد بين النار والماء وألفة ويصرح بذلك في قوله في وصف الخمرة (الرملي)^(١):-

(١) الديوان، ص ١٤٤.

(٢) مصطلح من وضع "الهادي الطرابلسي" ويعني كل مقابلة كانت فيها علاقة المتقابلين توزيعية syntagmatique، وتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ١٠٢.

(٣) الديوان، ص ١٩٨.

وأعلها بالماء تعلم منهما أن بين الماء والنار اصطلاح

ويطبق قاعدة هذا التماثل على مجموعة من الأبيات في وصف الخمرة كقوله:-
(الطويل)^(٢):

إذا مزجت لانت لنا وتحولت بأخلاقها عن قسوة الجامع الصعب

جرى في عروق النار ماء كأنما رضي السلم منها يتقي غضب الحرب

إذا كانت الخمرة تتميز بطابعها "النوراني" - كما لاحظنا سابقا- فإن لها طابعا آخر هو "الناري"، وترى التصورات الأسطورية القديمة أن "الحرارة ميسم مشترك بين النار والنور، والشمس والخمرة، فالشمس التي تفلح عند المجير، هي الخمرة تؤذي أول الأمر شاربا حرقا، وهذا الترابط الحراري هو الذي يدفع إلى اعتبار الخمرة ماء الحياة هي ماء النار"^(٣) على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار. وقد أشار إلى ذلك شاعرنا بقوله (الرملي)^(٤):

أشهب في دجي الليل ثقب أم سراج ناره ماء العنب

والنار أيضاً - حسب التصورات الأسطورية القديمة - رمز للطهر ولذا فإن "الخمرة صنو للنار وللنور أو كليهما، وما يرمزان إليه من الطهر والحكمة والمعرفة....."^(٥)، والماء أيضاً رمز للطهر والخصب، ومنه قوله تعالى:- (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ)^(٦)، والنتيجة العامة مما سبق عرضه أن الماء صنو للنار، والماء والنار صنوان للخمرة، وهنا تبدو

(١) نفسه، ص ٨٣.

(٢) نفسه، ص ١٩.

(٣) رضا بن صالح، النور والظلمة في شعر أبي نواس، بحث شهادة الكفاءة، تونس ١٩٩٣-١٩٩٢، ص ١٣٤.

(٤) الديوان، ص ٤٥.

(٥) محمد عجيبة، حفريات في الأدب والأساطير، دار النشر والمعرفة، تونس، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١٨٤.

(٦) الأنبياء ٢١، آية ٣٠.

قمة التماهي والتوحد بين هذه العناصر الثلاثة على المستوى المرجعي، وبذلك يتلاشي التضاد على المستوى التصريحي، فتتشدد الصورة الشعرية —على المستوى الإيحائي— تناسب والتماثل مثلما حققته على مستوى مكوناتها اللغوية التي بدت في أول الأمر متنافرة (لانت، تحولت، بأخلاقها، قسوة الجامع الصعب عروق النار، رضي السلم، غضب الحرب) وتتجاوزها تنتقل الصورة الشعرية من مستوى المدلول الأول إلى المدلول الثاني لينتفي التنافر، ويحل محله الانسجام في لغة التصور.

١ - التضاد بين الماضي والحاضر:

وتمثل له بالأبيات الآتية (الطويل)^(١):

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| صقلية كاد الزمان بلادها | وكانت على أهل الزمان محارسا |
| فكم أعين بالخوف أمست سواها | وكانت بطيب الأمن منهم نواعسا |
| أرى بلدي سامه الروم ذلة | وكان بقومي عزة متقاعسا |
| وكانت بلاد الكفر تلبس خوفه | فأضحى لذاك الخوف منهن لابساً |

تجمع الأبيات بين زمنين مختلفين: - ماض صقلية (ما كانت عليه) وحاضر (ما آلت إليه) مما ولد لغة التضاد: - فالماضي كان لحظة أمن ووصل، ولكنه أصيب بالخلخلة فأصبح زمن انقطاع^(٢)، وقد ظهرت المتقابلات السياقية في شكل صور استعارية ركبت بطريقة ثنائية من طرفين هما نواة التوتر؛ صقلية والروم، وتمثل صقلية البؤرة الاستعارية ومنها تتفرع مختلف الاستعارات: - (كاد الزمان بلادها، كانت على أهل الزمان "محارسا" أمست العيون "سواها" من شدة الخوف...). إن هذه المتقابلات عبارة عن كون شعري جميل سما بالصورة وحرر المقابلة من قيد المعجم، فصارت ذات أثر في النفس من خلال استدعائها لجملة من الأساليب تتعلق بكيفية توزيع الكلام أبرزها تكرار أصوات المد (أكثر من

(١) الديوان، ص ٢٧٥.

(٢) كمال أبو ذيب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٧٨، ص ٤٢.

٢٥ مرة) في أعجاز الأبيات؛ وفي تكرار المد نزوع الإيقاع إلى التناقل من خلال تمديد الصوت وإطلاقه، فتجاوينا هذه المدات مع إيقاع النفس واستطاعت أن تجسد ذات الشاعر المنكسرة وتصوير ما فات.

ويلاحظ أيضا التكافؤ علي مستوي التفاعلية، مما جعل الوحدات الإيقاعية تتضافر مع الوحدات النحوية (التوازنات التركيبية) والصرفية فزادت من كثافة الإيقاع.

إن الصورة الشعرية لا تستمد فعاليتها من كونها صورة تثير في القارئ جانبا تخيليا مضاعف الدلالة بقدر ما تعتمد على سيرورة متشابكة العناصر تتكامل ضمنها الصور الجزئية وتتضافر كي تضاعف الدلالة في مستوي النص برمته^(١)، وتبدو قيمة الصورة الشعرية في الأبيات السابقة من خلال تفاعل الحركتين الارتدادية نحو الماضي والقادمة نحو الحاضر اللتين أسهمت في التحول والتبدل فنجمت عنهما حركة ديناميكية مترجمة للصورة الكلية في النص. ذ

الاستعارات التناظرية:

وهي استعارات تستند تراكيبيها - غالباً - على الإضافة ولا يمكن أن تحلل عناصرها إلا بناء على العلاقات الرابطة بين المضاف والمضاف إليه^(٢) وتم اللجوء في تحليل هذا النوع من الاستعارات إلى المقومات (sèmes) أو السمات الدلالية للمضاف والمضاف إليه، يقول ابن حمديس في وصف سيف (الطويل)^(٣):

(١) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط ١، ١٩٩٥، ص ١٩٦.

(٢) يطلق على هذا النوع من التركيب ذي الثنائية الضدية في الدراسات الحديثة مصطلح الإرداف الخلفي (oxymore) أو (paradoxisme) كقولك صمت معبر، - quentun silence elo- و "وضوح الظل" la claret de l'ombre انظر: P ٣٣٩ et nabil dubis, diction \naire de -linguistique et des sciences du langage. Rhétorique et poétique, centre de publication universitaire tunis ٢٠٠٢. ١٣٨

(٣) الديوان، ص ٣٨٣.

وذي رونق مألوف ترتاع منه كأنما عروس المنايا فيه للعين تجتلي
ينتهك مألوف الإسناد في تركيب (عروس المنايا) الذي بين متنافرين (عروس المنايا)
وبالنظر إلى السمات الدلالية (sèmes) الخاصة بهذا التركيب نلاحظ ما يلي:

أ- عروس: - (+ فرح) (+ جمال) (+ خصب) (+ بياض)

ب- منايا: - (+ حزن) (+ خوف) (+ جذب) (+ بياض)

يوحد مقوم (البياض) بين لفظي (عروس ومنايا) وهو رمز لشوب الزفاف والكفن،
واختار لهما الشاعر وحدة معجمية مشتركة: - (ترتاع) فراحتا تنازعانه وتتجاذبانه: - جاء
في لسان العرب: - ((ترتاع من روع، والروع، والرواع، والتروع، الفزع وراعي الأمر
يرعي روعا ورووعاً، قال الليث: - كل شيء يروعك منه جمال تقول راعي فهو رائع،
والروعة: - الفزعة))^(١).

يحمل السيف معنيين معا: - الجمال كونه نورانيا صقيلا والموت أو البتر لإزالته الهامات،
فهو - أي السيف - يحمل في ظاهره بذرة الموت إلا أنه أسطوريا يتزل ضمن دائرة النور
والضوء؛ ذلك أن النور يتزل برقاً بين الظلمات يشق الفضاء وكذلك السيف ينطلق فيمزق
الأحشاء في حركة واحدة))^(٢).

إن لغة التركيب الاستعاري (عروس المنايا) لغة تأويلية وقد أثارت في الملتقي دهشة
جمالية أو متعة فنية يمكن أن نعبر عنها ب ((التفاعل التخيلي))^(٣)، الذي لا نستطيع التعبير
عنه عبر قدرة جاهزة، وإنجاز مطابق لها، بل نرصده في إطار تواصل تخيلي يجد في قواعد
التركيب البلاغي أهم أداة تعبيرية لبلورة هذا التفاعل ونقله إلى القارئ.

ويلعب الخيال دورا فعالا في صياغة الاستعارات التنافرية، مما يجهد الفكر في اكتشاف
وجه الشبه بين المستعار منه والمستعار له، وكذا لطائف المعاني التي تخرج إليها الصورة
الشعرية.

(١) لسان العرب، مادة روع.

(٢) رضا بن صالح، النور والظلمة في شعر أبي نواس، ص ١٢٣.

(٣) إدريس بلمليح: - القراءة التفاعلية، ص ٧١.

يقول ((ابن حمديس)) مفتخرا بقومه (الطويل)^(١):

ونحن بني الثغر الذين نفوسهم ذكور بأبكار المنايا تعرس

لنتأمل التركيب: - (أبكار المنايا)؛ تبدو للوهلة الأولى أن الكلمتين المتجاورتين متنافرتان لا رابط دلالي بينهما فالبكر رمز للحياة، والمنايا رمز للموت والدمار، ولكن بالنظر إلى مقومات (sèmes) الكلمتين ندرك أن هناك تقاطعا بينهما: - فالبكر رمز للخصوبة، لأن رحمها سيضم طفلا يخرج للحياة فيسعد والديه، وهذا الرحم مغروس في جوفها مظلم، ويحوي غشاء واقيا للوليد إلى أن يخرج للحياة، أما المنايا فمعناها معروف وهو الموت التي هي رمز للجذب والفناء ولكنها تشترك مع لفظة الأبكار في كونها هي الأخرى تحمل جوفاً مظلماً يضم الإنسان بعد أن، يكفن في رداء مثلما كان محفوظاً في رحم أمه في غشاء، فنقطعه التقاطع (intersection) بين الكلمتين هي إيواء هذا الإنسان في جوف مظلم، مع العلم أن الدراسات الأسطورية القديمة أشارت إلى أن الرحم في دلالة الخفية إشارة إلى القبر واللدن^(٢).

وبذلك تلتقي الكلمتان المتنافرتان على المستوى الإيحائي فتتماثلان ويولد التناسب واللاتناسب مما يولد تعجباً وجمالاً ي نفسيه الملتقي، وهو ما نرغب فيه في الصورة الشعرية.

ويطابق ((ابن حمديس)) بين لوني الأحمر والأبيض في مدح المعتمد بن عباد (الرملي)^(٣):

ذو يد حمراء من قتلهم وهي عند الله بيضاء اليد

فالحمرة رمز لكثرة القتلى ولكنها في يد الممدوح رمز للطهارة والعفة، والبياض أيضاً دلالة على الطهر والنقاء ومن استعمالاته في القرآن الكريم: - (وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجَ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ)^(٤). وقوله تعالى (وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ)^(٥).

(١) الديوان، ص ٢٧٩.

(٢) رضا بن صالح، النور والظلمة في شعر أبي نواس، ص ١٥١.

(٣) الديوان، ص ١٤٠.

(٤) طه ٢٠، آية ٢٢.

(٥) الشعراء، آية ٣٣.

وما يميز الصورتين الشعريتين: -بد حمراء /بيضاء اليد، عكس التركيب ((للدلالة على معنى انقلاب الوضع والتحول))^(١)، ومرة أخرى تلتقي الصورتان على مستوى المدلول الثاني فترمزان لعفة الممدوح وطهره.

إن الكلام الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية، ويحيا على صعيد الدلالة الإيحائية وعلى حد تعبير كوهين (cohen) فالشاعر ((يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريد أن يفهم بطريقة ما إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند التلقي يختلف عن الفهم التحليلي الذي تثيره الرسالة العادية))^(٢).

وبالضد ((تتميز الأشياء)) على حد تعبير الشاعر القديم وفي الكشف عن الضد تنكشف خصائص الأشياء (وما لها وما ليس لها)، وفي هذا الكشف تحليلية للصورة الشعرية.

(١) يوسف حسن هيكل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، دت، ص ٥.

(٢) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦، ص ٩٥.